

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Režie – dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

CO ČINÍ REALISMUS REÁLNÝM

Důvody a prostředky pro realistickou inscenaci v roce 2016

Adam Skala

Vedoucí práce : Jan Nebeský

Oponent práce: doc. Mgr. Milan Schejbal

Datum obhajoby: 14.9. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Directing – Dramaturgy of Dramatic Theatre

BACHELOR THESIS

WHAT MAKES REALISM REAL?

Reasons for and means to a realist production in the year 2016

Adam Skala

Supervisor : Jan Nebeský

Opponent: doc. Mgr. Milan Schejbal

Date of presentation: 14.9. 2016

Academic degree to be obtained: BcA.

P r a h a , 2 0 1 6

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Práce je rozdělena na dvě části. V první se zabývá fenoménem realismu a realistických tendencí při tvorbě inscenace. Zkoumá vývoj tendence k realistickému zobrazení v průběhu historie se zvláštním zaměřením na moderní realismus režiséra Thomase Ostermeiera. Práce se snaží poznávat realismu ve společenském kontextu a pojmenovat jeho sociální funkci.

Druhá část práce se soustředí na shrnutí autorovy osobní zkušenosti zejména při školní tvorbě a její reflexi v souvislosti s využitím realistických prostředků.

ABSTRACT

The work consists of two parts. The first one focuses on the phenomenon of realism and realist tendencies during the process of creating a stage production. The work explores the evolution of the propensity for realist representation in the course of history. It focuses especially on the modern realism of the German director Thomas Ostermeier. It also tries to examine realism in its social context and define its role in society's development. The second part focuses on author's personal experience during creation of stage productions mainly, but not entirely, in work done for the university.

OBSAH:

- 1. Úvod**
- 2. Teoretická část práce**
 - 2.1. Termín realismus**
 - 2.2. Realistická tendence v historii**
 - 2.2.1 První znaky realismu
 - 2.2.2 Antické Řecko a dokumentace
 - 2.2.3 Realismus ve středověku
 - 2.2.4 Alžbětinské divadlo a prohloubení dramatické postavy
 - 2.2.5 Klasicistní pravděpodobnost
 - 2.2.6 Osvícenství
 - 2.2.7 Preromantismus a romantismus
 - 2.3. Realismus jako estetický směr**
 - 2.4. Nový realismus Thomase Ostermeiera**
 - 2.4.1. Východiska
 - 2.4.2 Příběh jako těžiště
 - 2.5. Aktuálnost moderního realismu**
- 3. Reflexe vlastní tvorby**
 - 3.1. Proč vlastně dělat divadlo?**
 - 3.2 Realistická tendence ve vlastní práci**
 - 3.2.1 Předškolní práce
 - 3.1.2 Osamělé večery Dory N. (2013)
 - 3.3 Hledání tématu**
 - 3.2.1 Opravdové ženy, opravdové příběhy
 - 3.2.2 Médeia
 - 3.4 Ibsen: Domeček pro panenky**
 - 3.4.1 Zadání a výběr textu
 - 3.4.2 Příprava konceptu
 - 3.4.3 Úprava textu
 - 3.4.4 Čtená fáze
 - 3.4.5 Ztotožnění se s postavou
 - 3.4.6 Stylizace
 - 3.4.7 Závěr inscenace
 - 3.4.8 Scéna a kostým
 - 3.5 Poučení z bakalářského studia**
- 4. Závěr**

1. Úvod

Tato práce zkoumá základy a možnosti, které dává inscenátorovi divadelního textu využití realistických prostředků. Téma realismu se snažím vnímat v širších souvislostech, než je pouhé pozorování realismu jakožto určujícího uměleckého směru 19. a 20. století. Zajímá mne realistická tendence děl napříč historií a potenciál realismu ke zobrazení pravdy a pravdivosti. V divadelní historii vyhledávám ty tendence, které vedly ke zrodu moderního realismu a snažím se definovat jejich funkci. Zvláštní kapitola pak patří režiséru Thomasi Ostermeierovi, jakožto signifikantnímu zástupci moderního realismu. Položím si otázku, zda v dnešní, celkově velmi stylizované době a společnosti má z podstaty málo stylizovaný realismus schopnost a sílu oslovit diváka a zprostředkovat mu zážitek a zkušenost. Postihnout chci tedy nejen prostředky, kterými se realistická díla snaží působit na diváka, ale hlavně důvody k volbě takových prostředků. Jakou má realistická tendence činoherního díla výhodu oproti nespočetným žánrům postmoderního divadelního ztvárnění a její syntézy? Na divadlo se snažím nenahlížet pouze z pozice umělecké formy, ale hlavně coby společenského prostředku. Divadlo (ostatně jako cokoli jiného, co člověk stvořil) je nástrojem, který plní společenskou a/nebo osobní funkci. Divadlo je médium a jeho podstatou je přenášet a interpretovat informace.

2. Teoretická část

2.1 Termín „realismus“

Při vyslovení slova realismus člověku v první chvíli pravděpodobně vyvstane myšlenka na umělecký směr vzniklý v 2. polovině 19. století, který vystřídal romantismus. Realismus usiloval o zobrazení věrné a objektivní, prosté idealizace a stylizace. Hrdinou realistického díla je zpravidla jeden z nás. Obyčejný člověk, který se snaží vybojovat svůj každodenní boj. Realismus klade důraz na věrnost zobrazení. Umělecký realismus ovšem nelze odprostit od realismu myšlenkového. Termín samotný vychází z latinského slova „realis“, „skutečnost“. Realismus tíhne k vidění skutečnosti založené na pozorování a kritické analýze, předpokládá, že existuje objektivní pravda, která je nezávislá na percepci daného interpreta. Tomu dává za úkol se objektivní pravdě co nejvíce přiblížit za pomoci exaktní analýzy. Vymezuje se tak proti ideám romantismu, které stavěly na

citovosti a spontánnosti. Přesným výkladem smyslu slova je „stanovisko skutečnosti“.¹ Realismus uznává prozkoumatelnost materiálního světa a považuje jej za původ ideí, stojí tedy v přímém protikladu proti idealismu, který naopak upřednostňuje duchovno. S termínem samotným se setkáváme až od 19. století. Jeho první doložené užití je ve francouzském literárním magazínu *Mercure français du XIXe siècle* v roce 1826, kde popisuje doktrínu, která odmítá imitaci předchozích uměleckých děl, ale míří právě k přesnému zobrazení přírody a současného života. Vymezuje se také proti klasicismu a romantismu.² V 19. století vzniká realismus coby estetický směr a aplikovaný umělecký program. Pokud ovšem nahlédneme na termín širěji, dojdeme k tomu, že se jedná o tendenci, kterou pozorujeme už stovky let. Encyklopaedia Britannica definuje realismus takto:

*Realismus (v umění) je přesný, detailní a nepřikrášlený popis přírody nebo současného života. Realismus odmítá imaginaci a idealizaci ve prospěch hloubkového průzkumu vnějších znaků. Jako takový, prostupuje realismus v širším slova smyslu mnoha uměleckými směry různých historických civilizací.*³

Realistické uvažování, tedy objektivní zkoumání skutečnosti lze dohledat až do dob starého Řecka. V Platónově dialogu *Protágoras* mluví sofista o nezpochybnitelné pravdě nezávislé na člověku a rozporuje subjektivní náhled *Protágorův*, kterého dnes známe právě díky výroku: „*Mírou všech věcí je člověk - jsoucích, že jsou, a nejsoucích, že nejsou.*“

Otakar Zich sleduje v umění dva směry – realistický a idealistický. Směr realistický je ten, v němž se výsledný tvar stále vnějškově nezpochybnitelně podobá realitě, ale umělec se vědomě od některých jeho kvalit nebo vlastností odklonil, případně je zvýraznil či potlačil. Druhý, idealistický směr bychom si mohli pojmenovat jako zásadní osobní interpretaci nebo konverzi. Idealismus totiž nečerpá z vnější vypořádané zkušenosti, ale z vnitřní. Pohled idealistický je tedy mnohem osobnější, subjektivnější. Při jeho tvorbě dochází k mnohem zásadnějšímu odklonu od reality. Přesto však Zich žádá po idealistickém umělci, aby se přeci jen, alespoň v některých prvcích, držel podobnosti s přírodou. Varuje před přílišnou abstraktností díla, která by divákovi znemožnila vnímat umělcovu zkušenost. Umělec by měl být alespoň „relativní realista“, aby se k divákovi dostalo jeho sdělení. „Liší se (idealistická a realistická tvorba) tedy navzájem ani ne tak

1 Realismus In. Brugger, W., *Filosofický slovník*. Praha: Naše Vojsko. 1994, str. 365, ISBN 80-206-0409X

2 Realism In. *Encyclopædia Britannica*. *Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2016. Web. 15 Srp. 2016, <<https://www.britannica.com/art/realism-art>>

3 Viz. 2

stupněm jako rozsahem podobnosti svých děl s přírodou nebo životem.⁴

Zich tedy oba umělecké pohledy či směry vnímá jako dva póly – dvě míry na jedné škále. Zich uvádí pojem „princip uměleckého empirismu“. Tedy empirické zkoumání světa, které se posléze odráží v jeho tvorbě. Žádné dílo by nemělo vycházet jen z vnitřních pohnutek umělcových, ale vždy by mělo relativně zobrazovat a odrážet „naturalistický svět.“ Divák vyžaduje, aby dílo budilo iluzi reálné předlohy. To jak moc jsou samy prostředky zvolené k zobrazení reálné pak určuje samotnou míru stylizace.

Realismus je tedy třeba vnímat jako směr uvažování, který je motivován věrným, exaktně pravdivým a objektivním obrazem. Realismus je tendence ke skutečnosti. Tuto tendenci si dovolím vymezit následujícími body:

- 1) realistické dílo zakládá na pozorování a exaktní analýze
- 2) realistické dílo tíhne k objektivnímu obrazu bez hodnotového soudu
- 3) realistické dílo typizuje, na konkrétním demonstruje obecné

2.2. Realistická tendence v historii

Stejně jako se v průběhu tisíciletí proměňovalo lidské myšlení, životní postoje a priority, měnily se společenské požadavky na umění. Dlouho se tak dělo hlavně skrze střídání programových uměleckých směrů. Ačkoliv byla řada z nich ve své podstatě realismu velmi nepodobná, lze u řady z nich najít tendence, které realismus, jak ho známe z 19. a 20. století, předznamenaly.

2.2.1 První znaky realismu

Kdy se v lidském konání objevila tendence ke zobrazování věcí objektivně a pravdivě? Mohlo by se zdát, že první lidská díla musela být jednoduchým zachycením odpozorovaného, tedy nést silnou realistickou tendenci, paradoxně tomu tak zřejmě není. Díla předhistorické doby, tedy převážně jeskynní malby, ačkoliv poměrně věrně (s přihlédnutím k dostupným nejprimitivnějším nástrojům) zachycují převážně tehdejší faunu a lovecké výlevy. Podle prehistorika Jeana Clottes některé rané teorie sice předpokládaly u jeskynních maleb funkci informačního záznamu o technikách lovu nebo oslavujících zásadní události. Tato teorie je však dnes konsensuálně považována za nepravděpodobnou a předpokládá se, že malby měly magickou podstatu, vznikaly v transcendentálních (i drogou vyvolaných) stavech a zachycovaly vize, nikoliv realitu.⁵

4 ZICH, O. Estetika dramatického umění. Praha: Panorama, 2. vydání, 1986. str 278.

5 „Meaning(s)“, The Paleolithic cave art of France, Bradshaw Foundation, 2016,

První známky realistické tendence ve zobrazení nalezneme v rané historii starého Egypta a Sumeru. V 3. a 2. tisíciletí před Kristem bylo zobrazování panovníků a vládců již poměrně rozšířenou aktivitou, ať se jednalo o malby nebo sošky. Ty jej ovšem nezobrazovaly jako individualitu, ale figuru ztvárněnou mocenskými nebo náboženskými atributy a symboly (korunovační klenoty, postura těla, znaky příslušnosti ke konkrétnímu božstvu. U tehdejších panovníků nebyly podstatné jejich osobní kvality, ale božská podstata a symbolická hodnota pro společnost. Symbolické proto bylo i jejich ztvárnění, které jde v tomto přímo proti rovině realismu a stojí na idealistickém základu. Ve sbírkách Britského muzea je 28. sošek sumerského vládce jménem Gudea z roku kolem 2130 př. n. l. Všechny 28 sošek vykazují shodné fyziologické znaky a jde tak možná o nejstarší známý záznam na základě vnějškové podobnosti (pozorování).

2.2.2 Antické Řecko a dokumentace

K nalezení prvních opravdových děl s tendencí k realismu je třeba obrátit pozornost do Řecka. V roce 511 př. n. l. Se na řecké divadelní scéně objevuje dramatik Frýnichos s hrou *Dobytí Milétu*. Ta pojednávala o pádu města Milét, když ho dobyla Perská armáda v rámci Ionského povstání v roce 494 před Kristem. Hra samotná nedochovala (víme o ní hlavně díky historiku Hérodotovi, který o Milétu a jeho pádu zanechal poměrně obsáhlou zprávu⁶), je o ní ale známo, že Frýnichovi přinesla vítězství v dramatické soutěži při Dyonísiích. Šlo každopádně o první doložené dramatické dílo, které čerpalo námět z reálné historické události, v tomto případě dokonce z události, kterou musela mít řada diváků v živé paměti. Její uvedení pouhých 17 let po události se jeví na danou dobu jako neuvěřitelná autenticita. Právě skutečná podstata hry byla také zdrojem nevídané drásavosti, neboť publikum propukalo k slzám. Frýnichos byl za její uvedení nakonec pokutován a dostal zákaz uvádět hru kdykoliv v budoucnu znovu. Frýnichos ve svém díle opomíjel mytologii a čerpal své náměty z historie. Podle jeho pozdější hry *Féničanky* (o řeckém vítězství nad Peršany v bitvě u Salamíny) napsal později Aischylos dodnes dochovanou hru *Peršané*. Frýnichovi je také připisováno zavedení ženských postav (ač stále ztvárňovaných mužskými herci), což lze brát jako další významný krok k realistickému ztvárnění.⁷

V roce 431 před Kristem přichází dramatik Euripidés v jehož díle je možné vysledovat

<http://www.bradshawfoundation.com/clottes/meanings.php>

6 GREAVES, A., M., *Miletos: A History*, Routledge, Londýn, 2002, str. 74, ISBN 0-203-99393-4

7 BROCKETT, O. B. *Dějiny divadla*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, str. 27,43 ISNB: 80-7106-364-9

psychologické znaky u postav. Zřejmé je to zejména v tragédii Médeia. Příběh, který navazuje na mýtus o Jásonovi a Argonautech ukazuje autentické rozhodování, nebo využívání osobních slabostí druhých u hlavní postavy.

Pokud dramatika přijímala realistickou tendenci pomalu, ve výtvarném umění, hlavně sochařství, zažíval realismus jeden ze svých historických vrcholů. Figurální sochařství tehdejší doby mělo až fotorealistickou kvalitu. Sochaři pozdního helénského období se přitom nesoustředili jen na ztvárnění ideální figury (jako je třeba známý Diskobolos z klasické éry), ale vytvářeli i sochy dětí, starých a deformovaných lidí, navíc prosty póz a v každodenních situacích. Za zvláštní zmínku stojí mramorová socha staré ženy (dochovala se ve sbírkách Metropolitního muzea v New Yorku)⁸, socha poraženého boxera nebo chlapce s husou. Fyziognomické detaily a odchylky se dostaly do středu zájmu a byly zobrazovány s neúprosnou přesností.⁹

2.2.3 Realismus ve středověku

Realismus se ve středověku poprvé objevuje jako pojmenovaný filosofický směr. Konkrétně v něm šlo o platnost univerzálií, tedy obecných pojmů, které je možno připsat konkrétním věcem. Realisté v tomto sporu soupeřili s nominalisty a tvrdili, že univerzália existují nezávisle na věcech, které označují.¹⁰ Toto bývá označováno za jednu z hlavních otázek středověké filosofie. Spor lze chápat jako rozvíjení debaty o objektivní-subjektivní povaze skutečnosti, kde realisté opět stojí na straně objektivity.

Raná středověká fáze dramatického umění reprezentovaná potulnými baviči a náboženským dramatem k realistickému směřování příliš nepřispívá. Výjimkou jsou snad jen frašky, které přináší na jeviště světská témata a zobrazují lidstvo jako hříšné a nedokonalé. Zápletka frašky se obvykle točí kolem pletich, podvodů a nevěry a často se v ní objevuje postava hřešícího kněze, frašky lze vnímat jako formu společenské kritiky. Kolem roku 1200 zažívá do té doby všemocná církev vrchol své moci kdy je papežova svrchovanost uznávána prakticky všeobecně. V následujících třech stech letech ovšem dochází ke kvasu v němž církev postupně ztrácí řadu pravomocí a je provázána posilováním národních států. Období vede až k reformačnímu hnutí 16. století, které odmítá autoritu katolické církve zcela. V roce 1558 usedá na Anglický trůn královna Alžběta I. a zakazuje náboženské hry ve snaze utišit konflikt mezi protestanty a katolíky.

8 KLEINER, F. S., *Garden's Art through the Ages: A concise Global History*, fourth edition, Boston: Cengage learning, 2013,, str. 79, ISBN 978-1-305-57780-0

9 PIJOAN J., *Dějiny umění*, 2. svazek. Praha: Odeon. 1977. str 179, ISBN 09/3.01-521-77

10 Univerzália. In: *Všeobecná encyklopedie*. 8. svazek. 2. vydání. Praha: Diderot. 2002, str. 192. ISBN 80-86613-08-9

Dramatici svou pozornost přesměrovali na světská témata. S tím, jak narůstala moc národních státních celků, obraceli se čím dál častěji k historickým tématům. Národní sebevědomí tak vedlo ke snaze zdokumentovat na divadle dějiny a přetavilo se ve velká renesanční světská dramata¹¹.

2.2.4. Alžbětinské divadlo a prohloubení dramatické postavy

Renesanční období znamenalo hlavně návrat k myšlenkám a hodnotám humanismu. Do popředí zájmu se dostával člověk jako jedinec. Obnovil se zájem o antická díla a ideály. V rámci formování národních kultur píše řada dramatiků velké historické příběhy.

V Anglii, kde je sekularizace státu největší, přichází William Shakespeare s nevídaným dramatickým stylem. Jeho postavy se pohybují v klasických syžetech, ovšem s novými motivacemi. Podle Jana Císaře na sebe v alžbětinském divadle bere dramatický text funkci režijního komponentu a všechny konvence podřizuje tvorbě jedinečného a autentického divadelního jazyka. To sebou přirozeně neslo i novou práci na tvorbě dramatické postavy. Jan Císař k tomu uvádí příkladem Shakespearova hlavního herce Richarda Burbage.

„Styl tvorby dramatické postavy je to, čím mohl Shakespeare (...) nejsilněji ovlivnit herectví své doby. Je to psychologická sonda budovaná od konkrétních situací, od jejich prudkého, dynamického střídání, často ve velice diskontinuitních předpokladech. V alžbětinském herectví zřejmě – nebo se to dá aspoň předpokládat – byl stále jistý odstup mezi hercem a dramatickou postavou. (...) U Burbage se objevuje nový rys (...): Schopnost splynout s dramatickou postavou.“¹²

V alžbětinském divadle se objevuje řada tendencí, které mají přímou podobnost s inscenační praxí a realistickým hereckým ideálem podle Stanislavského.

2.2.5 Klasicistní pravděpodobnost

V polovině 16. století vychází první italský překlad Aristotelovy Poetiky a mezi prohlubuje se zájem literárních teoretiků o Aristotelovo poselství. Tridentský koncil o několik let později přijímá učení Tomáše Akvinského, který z Aristotela čerpal, jako oficiální stanovisko církve. Z Aristotela se tak stává primární autorita literárních otázek.¹³

11 BROCKETT, Oscar Gross. Dějiny divadla. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. Str.143 ISBN 80-7106-364-9.

12 CÍSAŘ, Jan. Vývoj divadelního jazyka. České Budějovice: Krajské kulturní středisko, 1990

13 BROCKETT, Oscar Gross. Dějiny divadla. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. Str.154 SBN 80-7106-364-9.

Klasicismus vznášel doslovný požadavek na pravděpodobnost, zdání pravdy. Do popředí se dostávají náměty z reálného života. Do pozadí zcela ustupují fantastické a nadpřirozené příběhy. Klasicistní učenci nedoporučují používání stylizovaných prostředků jako je monolog, neboť ho považují za nepřirozený. Hry tohoto období kladou stále větší důraz na psychologizaci postav (Racinova Faidra) nebo společenskou kritiku (Molière: Tartuffe, Lakomec, Misanthrop...) Klasicismus ovšem také svázal divadlo mnoha formálními konvencemi a předepsal morální lekci, kdy je dobro odměněno a zlo trestáno. Normativně také rozdělil komedii a tragédii. Klasicistní inscenační styl, tedy deklamace, trojjednota času, děje a místa, se jako norma drží ve světovém divadle až do příchodu romantismu v 18. století.

2.2.6 Osvícenství

Ačkoliv doba osvícenství nezanechala na divadle na první pohled viditelné stopy, přivedli osvícenci do veřejné debaty témata na kterých bude realismus později stavět. osvícenství zastává odstavbu státu a církve a staví na racionalismu a humanismu. Do popředí se dostala otázka lidských práv a univerzálních práv, téma na kterém do velké míry postaví svou realistickou tvorbu Henrik Ibsen. V době osvícenství má ovšem činohra jasně definovaný důvod coby ideologický nástroj.

2.2.7 Preromantismus a romantismus

Protože romantické hnutí se stane právě tím, proti kterému se realismus později postaví, můžou se oba směry zdát na první pohled neslučitelné. Z jiného úhlu pohledu je ale možné vidět, jak romantismus v některých aspektech vydláždil realismu cestu. Hlavně to bylo odmítnutí všech klasicistních manýr a forem. Johan Gottfried Herder je odmítá ve sbírce esejí *Von deutscher Art und Kunst*, kde se vymezuje proti falešnosti divadelních norem a volá po návratu ke germánské tradici.¹⁴ Romantismus poukazoval na to, jak vzdálen je klasicistní ideál od každodenního života a nakolik je divadlo svázáno inscenační konvencí, což je paradoxně podobné vymezení se kterým přišel naturalismus a kritický realismus vůči romantismu.¹⁵

V první polovině 19. století už vznikají hry tíhnoucí k modernímu realismu. Büchnerův *Vojce* v roce 1836 poprvé na jevišti představuje hrdinu z nejnižšího společenského

14 NISBET, B.H. *German Aesthetic and Literary Criticism*, Cambridge: Cambridge university press, 1985, str. 16
ISBN 0-521-28009-5

15 ČÍSAŘ, Jan. *Vývoj divadelního jazyka*. České Budějovice: Krajské kulturní středisko, 1990, str. 59

stupně. V Úkladech a Lásce se rozehrává obraz zkorumpované státní moci a třídní společnosti. V Rusku tvoří hry na pomezí romantismu a realismu Nikolaj Vasiljevič Gogol. Realistická tendence je v hrách zastoupena převážně v tématu a prostředí, které určuje děj a jednání.

Divadelní společnost Meiningenských na svých velkolepých a historicky přesných produkcích ukazuje, jakou moc má divadlo, podřízené vizi režiséra. Toto vidím jako zásadní přínos romantického období. Pokud se v této době již rodila myšlenka na nové, aktuálnější divadlo, unikátní režijní vize podřízená konkrétní inscenaci vytvořila zásadní nástroj, kterým realisté překonali konvenci romantismu.

2.3. Realismus jako estetický směr

V průběhu 19. století se realismus etabluje jako samostatný estetický směr známý také jako kritický realismus. V 19. století dochází k rozvoji přírodních věd a společnost se naplno proměňuje v industriální. Dělníci zakládají odborové organizace a nejnižší společenské třídy začínají systematicky hájit svá práva. To dostává do popředí lidskoprávní tematiku a ideje rovnostářské společnosti. Vzniká kapitalismus a jsou položeny základy moderní demokracie.

O kritickém realismu se mluví poprvé na začátku 19. století v souvislosti s romány Charlese Dickense ze společenského dna. Nejvýznamnějšími autory jsou ale ruští a skandinávští spisovatelé a dramatikové. V Rusku bylo realistické hnutí velmi silné a odráží mezistav země, která je vystavená moderním vlivům měnící se sousední západní společnosti, sama ale ještě neprošla industrializací (k té došlo až ve 20-30. letech 20. století). Stěžejní formou realismu je i zde román. Za typické dílo by se dala označit Anna Kareninová L. N. Tolstoj nebo Zločin a trest F. M. Dostojevského. Oba vynikají do té doby nevídanou psychologií postav.

Pro dramatiky a divadlo jsou stěžejní díla Augusta Strindberga a Henrika Ibsena. Dílo Henrika Ibsena (od roku 1864 kdy odešel do dobrovolného exilu) se vyznačuje zaměřením na lidská práva (Nora), , pozici člověka v rychle proměněné moderní společnosti (Opory společnosti, Stavitel Sollnes) a fungování demokracie (Nepřítel lidu). Švéd Strindberg v roce 1888 vydává hru Slečna Julie jejíž předmluvě stává manifestem divadelního realismu. Apeluje na užívání neokázalých výrazových prostředků i společenskou funkci divadla.¹⁶

16 STRINDBERG, A. Předmluva, in Hry I, 1. vydání, Divadelní ústav, Praha, 2000, ISBN: 80-7008-103-1

2.6. Nový realismus Thomase Ostermeiera

2.6.1. Východiska

Jedním z předních zastánců realismu a hledáním jeho soudobé cesty je berlínský režisér Thomas Ostermeier. Osmačtyřicetiletý umělecký vedoucí Schaubühne začal svou divadelní kariéru jako herec u legendárního režiséra Einara Schleeefa. Jeho svébytný režijní styl se začal formovat mezi lety 1996 a 1999 kdy z pozice uměleckého vedoucího scény Barracke u Deutches theatre přivedl na německá jeviště texty s tematikou kriminality, volné sexuality a drog. Díky tomu přivedl na německá jeviště generaci mladých autorů a coolness dramatiků. Vrcholem tohoto období byl rok 1998 kdy přivedl na jeviště Ravenhillův Shopping and Fucking. Bolestivě realistické ztvárnění násilných scén, které bylo do té doby možné jen ve filmu, otřáslo německým publikem a na místní divadelní scénu přivedlo zcela jinou estetiku. Estetiku divadla, které se nebojí jít v rámci společenské kritiky k nejtvrdějším obrazům. To v Barracke fungovalo také proto, že drásavé inscenace byly na repertoáru vyváženy řadou čtení a diskusí. Barracke se tak stala živoucím ústředím, kde se nově otevřená témata probírala a rozvíjela a na Ostermeiera nepadlo podezření z prvoplánovosti.¹⁷

Ve stejném roce zahajuje spolupráci s Marcusem Mayenburgem (nastupuje do Barracke jako dramaturg).

Ostermeier svůj realismus staví na základech kapitalistického realismu, směru, který zahrnoval pop art 50. a 60. let 20 století a akcentoval svobodu interpretace a konzumní podstatu moderního uměleckého díla.

„Kapitalistický realismus se zakládá na předpokladu „Everything goes,“ na předpokladu, že každý pohled a interpretace je dovolena, neexistuje sebeurčení ani esenciální vlastnost jakéhokoliv jedince a že vše může být dekonstruováno.“¹⁸ Ostermeier tedy neopouští pole realistické objektivní analýzy, přitom se ale nehlásí k objektivnímu postoji za každou cenu. Ostermeyerovo divadlo je politické, politickým jej ovšem nečiní zřetelně artikulovaný názor inscenátora, ale v přesném popisu reálií v období a místě o kterém mluví. Všechny Ostermeyerovy inscenace jsou velmi přesně místně zařazeny. Například jeho legendární Domeček pro panenky se odehrává v loftovém bytě v Berlínské čtvrti Mitte (luxusní čtvrť, kterou vyhledávají bohaté berlínské rodiny).

17 PELECHOVÁ, J.G. Divadlo Thomase Ostermeiera, Na cestě za novým realismem, Praha: Nakladatelství KANT. 2014, str. 40 – 43, ISBN 978-80-7437-146-2

18 CARLSON M., Theatre is more beautiful than war, Iowa city: University of Iowa press. 2009. str. 166, ISBN 13:978-1-58729-814-1

Konkrétní místo určuje společnost, která se v něm pohybuje a celá hra se dostává do konkrétního kontextu a stává se komentářem.

2.6.2. Příběh jako těžiště

V centru Ostermeierovy pozornosti stojí vždycky příběh. Každá složka inscenace by měla být podřízena vyprávění a co nejpřesnější aktualizaci. „Realismus není jen obyčejný popis světa tak, jak se jeví. Je to obraz světa, který má svůj osobitý postoj, který obsahuje i pocity odcizení zrozené z utrpení a bolesti.¹⁹„ Slova, kterými představoval novou dramaturgii Schabühne v roce 2002 dobře popisují Ostermeierův přístup k práci. V rámci analýzy motivuje herce k diskusím a vyjádření vlastního názoru a zkušenosti s danou tematikou a její otisk v inscenaci. Jeho zkoušení obvykle obsahuje pouze krátkou pasáž zkoušení u stolu a rychlý přesun na jeviště. Fyzické zkoušky jsou ovšem po celou dobu zkoušení doprovázeny řízenými debatami na téma. Zkoušení začíná až ve chvíli kdy se zbytkem inscenačního týmu stanoví základní témata a ukončí práci na textu. Ten ovšem zůstává do konce zkoušení otevřený případným změnám tak, aby pružně reagoval na dynamický vývoj zkoušek.²⁰ Jeho práce s hercem vychází ze Stanislavského metody ztotožnění se s postavou a niterného hraní, v jeho inscenacích se ale často objevují i zcizující prvky, mířící k Brechtovu pojetí herectví (V inscenaci Hamleta z roku 2008 komunikuje hlavní protagonista s techniky a místy posílá své kolegy z jeviště, přitom je adresuje jako herce).

Velkou roli v jeho vnímání zastávají filmové prostředky. „Divadelní rozvíjení příběhu se může a musí stát rychlejším a komplexnějším, aby uspokojilo schopnost vnímání podmíněné filmem a televizí. Požadavek nového realismu na úrovni obsahu není požadavkem nové konvenční formy. Film, televize a rádio nabízejí model, kterého se divadlo musí chopit. Publikum je čím dál tím inteligentnější a čím dál tím lépe rozumí příběhům,“ prohlásil v roce 1999. Jeho realistický přístup se tak netýká jenom uchopení témat, ale i empatickému přístupu k publiku a realistické zhodnocení vývoje diváckého vnímání.

Ostermeierův realismus je realismem dynamickým, který si uvědomuje překotnou dynamiku dnešní doby a svou opravdovost staví na schopnosti být neustále aktuální a neztratit krok se svým divákem. V jeho centru je od počátku upřímná snaha vést dialog.

19 Viz. 16

20 PELECHOVÁ, J.G. Divadlo Thomase Ostermeiera, Na cestě za novým realismem, Praha: Nakladatelství KANT. 2014, str. 166, ISBN 978-80-7437-146-2

Snaha, která se podle aktuální diskutovanosti jeho díla evidentně vyplácí.

2.7 Aktuálnost moderního realismu

Realismus na sebe v průběhu věků vzal mnoho podob. Proměňoval se tak, jak se vyvíjela naše představa o pravdivosti a podstatě věcí. Realistická tendence získávala na síle v dobách, které přály rozvoji vědeckých oborů a exaktního poznání. Schopnost podívat se na svět v jeho nahotě a brutalitě chce jistou míru odvahy, která je v pro mnoho lidí v protikladu s vytržením z běžné reality, kterou od divadla očekávají. Realistické divadlo má totiž zakořeněnou analytickou podstatu a snahu o společenskou funkci. Každá realistická inscenace, chce-li se tak upřímně zvat se stává společenskou studií. Měla by sestávat z důkladné analýzy tématu a následné syntézy obrazu.

Moderní realistické formy již pochopily, že všechno se po čase nevyhnutelně stane konvencí, současný realismus proto není prakticky není svázán žádnými vnějšími pravidly, která by ukazovala na to, zda se dílo vejde do definice termínu. Jistě, Ostermeier své inscenace stále tvoří se záměrem popsat určité konkrétní, reálně existující společenské jevy, umísťuje je do věrohodných, jasně definovaných prostorů a jeho práce s hercem má přísně psychologickou bázi. Nebojí se ovšem herectví silně stylizovat ani scénograficky zrušit iluzi divadelního prostoru (otevřené boky scénografií, které volně přecházejí v divadelní prostor. Stylizace a estetizace se ovšem nikdy nederou do popředí před dramatický děj.

Moderní realismus stále drží ve středu svého zájmu člověka, lidský příběh. Na rozdíl od postmoderního konceptuálního umění, u kterého často syntéza předchází analýze (pokud je analýza v díle vůbec obsažena) a estetická forma u něj hraje zásadní roli si zachovává zpravodajskou kvalitu, kterou pro divadlo objevili staří Řekové. Vrací se tak ke konceptu divadla jako média pro přenos konkrétní zprávy

Jaroslav Vostrý se proti rozvolněnému pojetí divadelního díla vymezuje ve Scénování v době všeobecné scénovanosti:

„Jaký je relevantní důvod mluvit o divadelnosti či teatralitě v souvislosti s těmi individuálními či kolektivními uměleckými či kvazi- nebo pseudouměleckými aktivitami, jimž se dnes může říkat performance jen vzhledem k nekontrolovatelnému šíření tohoto termínu? (...) Vývoj provedení hry k inscenaci byl přirozeně spojený s hledáním toho, co drží samu tuto svébytnost a způsobuje, že je možné na tom něco postavit. Není divu, že v období prvního nadšení, povzbuzujícího spíš fantazii než než věcnou analýzu, začala se

divadelnost (...) rýsovat divadelním entuziastům ve své nejjobecnější podobě.“²¹

Nesnažím se samozřejmě paušálně tvrdit, že různé performance nemohou mít zásadní výpovědní hodnotu. Realistická činohra ovšem disponuje jednou zásadní výhodou. Pokud je provedena správně, nabízí divákům nebyvalou možnost ztotožnění se s dramatickou postavou. Přenáší na diváka efekt bytí svědkem situace, životní události, při níž má možnost porovnat motivace a jednání dramatické postavy s vlastní zkušeností a prohloubit tak zkušenost vlastní. Potlačená forma poté směřuje veškerou pozornost k obsahu a tématu díla. Pro dnešní konzumní společnost je symptomatické, že se o formu (obal) zajímá skoro stejně nebo i více než o obsah. Moderní realismus je tak možné brát jako reakční směr, který ve své podstatě tíhne k návratu k obsahu. Moderní realismus už není vymezen konkrétními jevištními prostředky, v době nedotknutelnosti osobního postoje a názoru už to ani nejde. Je třeba jej chápat spíše jako přihlášení se k společenské odpovědnosti za hledání pravdy. Pravda je dnes jedno z nejskloňovanějších slov společenské diskuse. James A. Dewar v eseji *The Information Age and the Printing Press* srovnává komunikační změny způsobené nástupem digitální komunikace se situací, která přišla s vynálezem knihtisku.²² V bezprecedentní záplavě informací, pohledů a názorů, které přinesla informační revoluce a které má společnost velký problém analyzovat a interpretovat získává realistický přístup na aktuálnosti. Právě jeho objektivní podstata totiž ukazuje, jak relativním pojmem je pravda a že společnost nestojí na konvenci, ale na dynamickém sporu protichůdných motivací. Konfliktní doba si žádá umění, které na konfliktu staví svou existenci. Realismus je touha po pravdě.

3. Reflexe vlastní práce

3.1. Proč vlastně dělat divadlo?

O povolání režiséra jsem začal uvažovat, když jsem se v pátém ročníku na konzervatoři s režisérem a jeho prací poprvé dostal do kontaktu. Režisérem byl Jiří Bábek (momentálně vede soubor Komorní činohra v divadle Troníček) a pracovali jsme na inscenaci textu Daniely Fišerové *Hodina mezi psem a vlkem*. Vzhledem k tomu, že se blížil konec studia, bilancoval jsem svou dosavadní práci a bojoval s pocitem, že v herectví nikdy nedosáhnu kýžené úrovně (svůj talent co se týče mimoslovního vyjádření chápu jako velmi

21 VOSTRÝ, J. *Scénování v době všeobecné scénovanosti*. Praha: Nakladatelství KANT 2012, str. 207 ISBN 978-80-7437-081-6

22 DEWAR, James A.. *The Information Age and the Printing Press: Looking Backward to See Ahead*. Santa Monica, CA: RAND Corporation, 1998. <http://www.rand.org/pubs/papers/P8014.html>

omezený) a postrádám i dostatečnou motivaci. Toužil jsem po větším vlivu na výslednou podobu představení. Pozice režiséra mi logicky učarovala. Jiřího Bábka jsem požádal o možnost pokračovat dál na jeho mimoškolních projektech v pozici asistenta režie. Svoje režijní začátky mám tak spojeny hlavně s jeho osobou a vlivem. Od něj také pochází tvrzení, které asi nejzásadněji zformovalo můj pohled na divadlo. Jednou jsem mu po zkoušce Anouilhova Orchestru položil nejbanálnější otázku ze všech. Jaký to má vlastně celé smysl? Nakolik jsme na konzervatoři zevrubně probírali jednotlivé herecké metody, nad podstatou vlastní práce jsme se nezamýšleli.

„Divadlo, jako cokoliv, co člověk kdy vytvořil je nástroj, lidi potřebují příběhy. K čemu, už je jiná věc.“ Do té doby jsem divadlo vnímal jako sebe prezentaci, pod vlivem soutěživé atmosféry herecké školy snad i soutěž. Dobrá práce/inscenace = výhra a jde se do dalšího kola. Vnímat jej jako společenský nástroj pro mě byl nový pohled, jakkoliv to dnes může znít ostudně.

Od tohoto okamžiku mě v dnešních dnech dělí skoro přesně deset let. A divadlo stále vnímám jako nástroj. Svou roli vnímám podobně jako jsem vnímal svou roli v novinářině (pracoval jsem jako redaktor MF Dnes a TV Nova). Roli vypravěče, který přináší pravdivou a upřímnou zprávu, která společnosti pomůže pochopit co se kolem ní děje. Už z podstaty toho, že je divadelní profesionální práce zpravidla placena z veřejných peněz, jsem přesvědčen, že je třeba neustále zvažovat potencionální její společenský přínos. Nikoliv jít společnosti naproti, ale mít neustále na mysli, že důvodem pro tvorbu je nabídka dialogu. Divák nemá povinnost představení luštit a je nabíledni, že pokud své představení zahltím prezentací vlastního stylu, řada diváků nemusí mít chuť pátrat v té záplavě po sdělení.

Dnešní doba je signifikantní nevidanou záplavou informací. Společnost se fragmentuje a funkci kultur přebraly subkultury v nichž je dnes možné fungovat s malým ohledem na okolní svět. Společnost volá po vzniku nové velké kultury – jednotícího jazyka – nástroje, který zprostředkuje efektivní společenskou diskusi.

Ekonom Tomáš Sedláček pro Český rozhlas uvedl (rozhovor se týkal konzumní kultury):

„Člověk je bytost s instinkty z doby kamenné, s institucemi a světonázorem z doby středověku a v současnosti je to bytost, která je obdařena téměř božskými technologiemi. A to je paradox lidské bytosti. Teď potřebujeme projít další změnou a zvyknout si, že svět, který jsme si přáli, se uskutečnil.“²³

23 http://www.rozhlas.cz/leonardo/leonardoplus/_zprava/tomas-sedlacek-regaly-plne-zbozi-nas-stresuji-pritom-nasimbabickam-stacil-jeden-krem-na-ruce--1642898

Tou změnou bude právě nějaká forma nové, internacionální kultury (její zárodky jsou již dnes pozorovatelné a označované jako „globální kultura“. Aby bylo možno ji vytvořit, je potřeba získat společnou zkušenost. Nejefektivnější by k tomuto byla asi světová válka, pokud nechceme být drastičtí, musí nám stačit postupné vyjasňování hodnot. A k tomu odjakživa velmi dobře slouží vyprávění: *„Vyprávění je jedním z hlavních žánrů slovesného umění. Objevuje se od primárně orálních kultur až po období rozvinuté gramotnosti a elektronického zpracování. V jistém smyslu má prvořadé postavení mezi všemi formami slovesnosti, neboť do určité míry tvoří základ mnoha jiných, často i v těch nejabstraktnějších uměleckých forem. (...) ...vědění a diskurz vycházejí z lidské zkušenosti a že základním způsobem verbálního zpracování lidské zkušenosti je podat o ní zprávu víceméně v době, kdy skutečně vzniká a kdy existuje, unášena tokem času. Vytvoření dějové linie je způsobem, jak tomuto toku času čelit.“*²⁴

Vždycky mi bylo trochu protivné slovo umělec, neboť v sobě předpokládá určitou výjimečnost. Rád se vnímám jako vypravěč, tvůrce nástroje u nějž jde v první řadě o jeho funkčnost. Dělá mi radost, když mi jako osobě od přírody sebestředné, zamíří první myšlenky u nové práce k těm ostatním.

3.2. Realistická tendence ve vlastní práci

3.2.1 Předškolní práce

Své studium herectví jsem zahájil u Františka Laurina, radikálního obhájce Stanislavského metody. Radikálního do té míry, že mu bylo zatěžko přijmout jakoukoliv jinou divadelní formu než je realistická činohra. Mé první režijní pokusy se tedy logicky odehrávaly v podobných intencích. Ať už šlo o text Marka Horoščáka Vařený hlavy, černou grotesku (2009) nebo fúzi textů Jiřího Havelky, Jeana Geneta a Felixe Mitterera Historky z lapáku (2010), byl můj přístup trestuhodně realistický. To bohužel v tomto kontextu znamená hlavně absenci jakéhokoliv žánrového vymezení ve strachu, že zastíní autentický herecký výkon. Vzhledem k tomu, že jsem původně vzdělán jako herec, bylo v té době herectví jediným článkem, kterému jsem trochu rozuměl, veškerá má práce v tomto období byla herecké vedení a technické řízení ostatních složek.

3.2.2. Osamělé večery Dory N. (2013)

Těsně před nástupem na školu jsem jsem na malé scéně Divadla pod Palmovkou

24 ONG, W. J. převzato z: PISKAČOVÁ M. Vypravěčství jako případ současné slovesné tvorby, Praha: Nakladatelství Brkola. 2013. str. 27, ISBN 978-80-905714-3-3

inscenoval monodrama Mileny Štráfeldové. Toto představení hodnotím jako svou první uspokojivou práci, kde se podařilo dosáhnout alespoň základní úrovně odvyprávění příběhu. Monolog je životní reflexí Dory Němcové, dcery spisovatelky Boženy Němcové, která řeší rozporuplný vztah k matce (Štráfeldová vycházela z historických pramenů a osobní korespondence obou žen). S herečkou Martou Sovovou jsem snad ani nepracoval jako režisér. Nechal jsem jí volný pohyb po jevišti a snažil se fungovat jako partner v dialogu. Mluvili jsme o tématech jako je stáří, nostalgie, autocenzura vzpomínek, ale i rozporuplný vztah k rodičům a jak se v průběhu života proměňuje. Do dění na jevišti jsem téměř nezasahoval, vyjma redukce některých vnějškových projevů staroby (postavě je přes 70 let, herečce bylo 23).

Autorkou scénografie byla Mariana Kuchařová, která v jevištním prostoru vybudovala starou, obývanou kuchyni, prostor s nímž se nakládalo realisticky. Prvky jako police, stůl apod. byly ovšem vytvořeny ze starých knih a dopisů (rodinná korespondence je ústředním tématem hry). Zadnímu plánu vévodilo velké, vysoké okno, za kterým se po celou dobu představení (75 minut) setrvale a pomalu proměňovalo světlo od podvečerních paprsků až po tmou mladé noci. Ultrarealistický prvek fungoval v kontextu beznaděje, která postavu v průběhu hry přepadávala. Mám za to, že se mi zde poprvé podařilo vytvořit divadelní obraz.

3.3 Hledání tématu

Mezi prvními režijními pokusy a nástupem na DAMU jsem prošel tříletým obdobím, kdy jsem se divadlu věnoval jen okrajově a soustředil se na práci v médiích. V něm jsem si začal uvědomovat společenský dopad každého lidského konání a začal přemýšlet, jak tento poznatek zapracovat do divadelní práce. V první fázi hlubšího studia dramatických textů jsem tedy tíhnul k hrám, které se přímo zabývají společenským přesahem a politikou a společenským systémem. Mou volbou na první scénické klauzury bylo Havlovo Odcházení. Měl jsem za to, že zobrazováním příběhů, které se odehrávají v prostředí politické reprezentace dokážu demaskovat slabost celého systému a hlavně, že obrazy politických čachrů. Tento samospasitelský komplex však poměrně záhy vystřídalo poznání, že politické figury jsou pro diváky i pro mě samého často jen figury a stejně jako se nic nezmění pasivním projevem občanské angažovanosti, kterým jsou volby, nedokáží nic změnit. Místo, kde se hra odehrává a které určuje děj, nic neříká o jejím

sugestivním potenciálu.

3.3.1 Opravdové ženy, opravdové příběhy

Moje pozornost se pomalu přesouvala správným směrem – k dramatickým postavám a jejich příběhům. Pokud se nechci vzdát ideálu, že divadlo má sílu povznášet (a toho se vzdát nechci), musel jsem svou pozornost přesunout k osobnímu příběhu a vyprávění místo demonstrace obecného obrazu.

Odjakživa jsem fascinován postavami silných žen. Už když jsem jako malý hrál videohry žánru RPG, kde bylo často umožněno vymodelovat si herního avatara podle přání, jsem hrál s postavou ženského pohlaví. Vzrušovala mě možnost nepravděpodobné hrdinky (hry jsou často bojově orientovány), která poráží mužský svět. Nejde tu o genderový rozměr (bylo mi třeba 8), ale právě rozměr překvapivosti a překročení konvence mužského akčního hrdiny. Navíc jsem se s podobnou postavou snáze ztotožňoval, neboť jsem vyrůstal pouze s matkou, která atributy silné ženy splňuje a v zásadě jsem se po celý život obešel bez mužského idolu. Můj zájem se pomalu začal přesouvat k silným dramatickým příběhům se silnými ženami ve středu.

3.3.2 Médeia

Eurípidésova Médeia, kterou jsem zpracovával jako závěrečnou práci druhého ročníku a považuji ji za své zatím nejzdařilejší dílo. Dvacetiminutovou verzi antické klasiky jsem postupně zbavil sborů a všech postav kromě Médei, Jásona, Kreonta a Aigea. Text jsem zbavil všeho, co nedávalo Médeie bezprostřední prostor k rozhodování či boji o svou budoucnost. Celý text se tak povedlo upravit seškrtnat asi na 15 stran s tím, že zůstal zachován celý původní dějový oblouk.

Příběh jsme situovali do Médeiny skromné kuchyně, konkrétního prostoru, který ztělesňoval chudobu a bezvýznamnost s níž se nyní Médeia potýká, aniž by bylo potřeba akcentovat tento stav herecky.

Tato minimalistická verze nám s Jindřiškou Dudziakovou, která Médeiu ztvárnila, dala možnost soustředit se čistě na motivaci její postavy. Největším bojem zkoušení byla Jindřiščina nechuť přijmout myšlení člověka, který lže a využívá postav kolem sebe, aby dosáhl své pomsty. Nešlo přitom ani tak o nepochopení brutality, ke které děj směřoval, ale onu studenou manipulaci. Právě díky poměrně zevrubné analýze (blok jsme překonávali asi pět dní) jak manipulace funguje a jak je přítomná v jednání každého z

nás se nám podařilo najít opěrné body v herečtině emocionální paměti na kterých jsme postavu vystavěli.

3.4. Ibsen: Domeček pro panenky

3.4.1 Zadání a výběr textu

K Ibsenově Noře jsem se dostal mnoha oklikami. Zadání pro bakalářský semestr znělo: Vyberte si co chcete, ale musíte to obhájit. Věrný samolibému přístupu mladého pražského umělce byla mým prvním kritériem pro výběr textu neotřelost a jistá neznámost textu. Jakkoliv to zní tupě, jedna z prvních věcí, kterou jsem si (podvědomě) vytyčil jako svůj úkol, bylo blýsknout se před všemi, kdo budou v polovině května sedět v hledišti učebny K222. První kroky cesty tedy vedly přes různě obskurní a experimentální texty jako jsou například Piškvorky A. Červinského, extrémně stylizovaný text z osmdesátých let v němž v hlavních rolích vystupuje holčička a personifikovaný nábytek její domácnosti. Nechci samozřejmě sebemrškačsky zredukovat rozhodnutí pro tento text pouze na snahu o novátorství. Hra nabízí témata rodinného rozpadu a vyrovnání se s traumatem skrze fikční světy (v něčem ne nepodobné například americkému bestselleru 80. let *Most do země Terahabitia*). Toto téma je pro mne osobní, jde o zkušenost kterou jsem si prošel a která do značné míry definovala, kým a čím jsem. Lákalo mě i hravé prostředí, bezbřehá stylizace která dávala možnost neotřelým a snad i značně komickým řešením.

Na druhou stranu. Byl text autentický do té míry, abych jej mohl sebevědomě interpretovat a očekávat, že se mi podaří sdělit jeho příběh divákům? Obsahovala hra zkušenost ve formě, kde bych ji dokázal převést do obecně pochopitelného jazyka? Měl dostatečně realistickou tendenci?

Odpovědí je jednoznačné ne. Pokud jsou kritéria výběru textu neomezená, neznamena to větší svobodu, ale větší potřebu autocenzury. Protože opájet se vlastní vtípností a výjimečností je snad ještě opojnější, než nakládat do koupelí ze sebelítosti. Jedna věc je, že se vám text líbí, což může být často ryze subjektivní. Koneckonců, každý z nás má svou slabost pro věci či díla, které mají objektivně nízkou řemeslnou nebo estetickou kvalitu (nebo jsou prostě a jednoduše blbá). Každý z nás má svá „guilty pleasures.“

S dramaturgyní Kamilou Krbcovou jsme si stanovili čtyři jednoduché otázky, jimž jsme texty podrobili:

Rozumím tomu?

Chci to dělat?

Dokážu to udělat?

Vejdou se mi odpovědi na předchozí otázky do jedné věty?

Banální? Možná, že ano, ale mám za to, že tyto mantinely báječně pokryjí prvotní výběr každého textu či tématu ke zpracování. A když je tvůrce poprvé konfrontován s tím, že vlastně nemá dost dobře zformulováno jaké divadlo a proč chce hrát (je samozřejmě snadné propadnout dojmu, že si umíte vybrat text, když dostanete od pedagogů žánrové vymezení, případně inscenujete mimo školu ve chvíli, kdy vás něco cvrnkne do nosu). Koneckonců, aplikoval jsem zde druhou poučku, kterou jsem si odnesl z práce s Jiřím Bábkem a sice: Pokud nejsi schopný zformulovat to jednou větou jednoduchou, dost dobře tomu nerozumíš. Trefné.

Realistické prostředky při tvorbě inscenace u začínají už výběrem textu. Text by měl být (pokud se rozhodneme k realistickému přístupu), realistickou tendenci. Tedy poměrně subtilní míru stylizovanosti, která by odváděla pozornost od samotného příběhu a sdělení. Realistická tendence přitom není pevně ohraničena žánrem. Kupříkladu na poli absurdního dramatu. Díla Eugena Ionesca mají realistickou tendenci velmi nízkou a jejich příběh je prakticky výlučně otázkou interpretace. Texty Václava Havla se odehrávají v univerzu, které by mohlo být velmi snadno naším světem vyjma hyperbolizovaného chování postav. Oba autory najdeme v šuplíku absurdního dramatu, realistická tendence je ovšem přítomná pouze u jednoho autora.

Postupně jsme opouštěli pole obskurních textů a témat (adaptace filmu Ex Machina s tématem umělé inteligence nebo alegorickou frašku Švejci) a neomylně mířili do vod silných a časem prověřených příběhů. Ve finální fázi jsme se rozhodovali mezi Domečkem a Hedou Gablerovou. Volba padla na Domeček, který nám více vyhovoval dispozičně (menší počet postav po úpravě) i tématem.

3.4.2. Příprava konceptu

Ibsenův domeček pro panenky je přelomové dílo z hlediska moderního liberálního smýšlení, neboť zobrazuje příběh ženy, která zásadním způsobem překročila konvenci. Jak ale tři vánoční dny, během kterých se rozmazlená panička z vyšší střední třídy

rozhodne opustit rodinu a postavit se na vlastní nohy může vyjít dnes? Fakt, že žena opustí muže je v době regrese maskulinity snad ještě banálnější než když dá muž vale ženě. Zajímavější než odchod samotný je, proč k němu došlo. Pro dnešní dobu jsou charakteristické tzv. First world problems – tedy problémy vzešlé z přebytku prostředků. Už nevidím jako úskalí, že nemám ve spízi nic, co bych dal na stůl, ale to, že mi tam chybí moje oblíbené ovoce. Problémy, které nemají nic společného s existencí. Stejně jako se jídlo stalo fetišem, je dnes práce luxusem, který v moderní Evropě 21. století přímo nesouvisí s holým přežitím. Dokladem toho je například vysoká míra nezaměstnanosti mezi mladými a její důvody.²⁵ Doba navíc ztratila svůj přirozený rytmus, bolest je považována za něco, co je třeba tlumit a prakticky zanikly přechodové rituály.²⁶ Člověk, který není v životě vystaven silnému zážitku nemůže nikdy dospět a zákonitě selže, když na něj jako na dospělého tlak vytvořen je. A tady vzniká pojítko mezi Norou Helmerovou tak, jak ji stvořil Ibsen a dnešním světem. Nora je přesně typ člověka, který nikdy nemusel dospět. Dokonce ani nesměl. Byla to právě evidentní touha něco znamenat, něco v životě dokázat, proč si Nora vypůjčila peníze od Krogstada a dala tak do pohybu děj Domečku. Tato generace dorostla i v naší zemi. S Kamilou jsme se shodli, že ji dobře reprezentuje blahobytné obyvatelstvo čtvrti Letná. Nevědomky (záznam Ostermeyerovy Nory jsem viděl až po klauzurní premiéře) jsme tak zvolili podobný přístup jako Ostermeier, který Noru konkrétně situoval do demograficky podobné berlínské Mitte.

3.4.3 Výběr herců

Pokud je Nořiným ústředním tématem touha dospět, postavit se na vlastní nohy a stát se někým, troufám si tvrdit, že osobní zkušenost s touto touhou má každá ze čtyř hereček v našem ročníku. Pokud proniknu k „jádru pudla“, lze zkušenost s vymaněním se z útlaku nerovného vztahu vydestilovat i ze zážitků z revolty proti rodičům v pubertě nebo formování vlastní psychosexuality v prvních partnerských vztazích. Tyto zkušenosti jsou přenosné a využitelné podle zásad Stanislavského emocionální paměti.²⁷ Dodnes si myslím, že role Nory se mohla přesvědčivě zhostit kterákoliv z našich hereček a uspět. Rolí jsme nakonec (i na naléhání profesorky Ullrichové) svěřili Denise Barešové, která nejlépe odpovídá fyziognomickému typu dívky, která v mužích vzbuzuje

25 <http://roklen24.cz/a/wmXjV/ztracena-generace-i>

26 KAVANOVÁ L. Rituály našich předků stále živé. Respekt. 2011. 31(11). ISSN 0862-6545

27 STANISLAVSKIJ K.S., Moje výchova k herectví, kapitola Emocionální paměť. Praha, ATHOS. 1946. str. 253

ochranitelský pud a do níž je tak snadné se fatálně zamilovat.

V ostatních rolích bylo jasno od začátku. Vojtěch Vodochodský sliboval přinést do role Torvalda Helmera sebelásku a okázalé sebevědomí. V kontrastu proti němu měl stát Kryštof Bartoš jehož Henrik Rank mířil ke skromnosti a jemnosti s velmi solidním jádrem. Roli Nilse Krogstada jsme přidělili Davidu Kozákovi. Krogstada chápou jako jakési chaotické zlo, prskajícího kocoura, který se nechal zahnat do kouta a teď seká kolem sebe. Davidu Kozákovi je určitá životní bezradnost charakterovým rysem a s postavou Krogstada velmi dobře rezonoval.

3.4.3. Úprava textu

Pro úpravu jsme zvolili překlad Františka Fröhliche z vydání z roku 2013. Jazyk tohoto překladu je expresivnější než starší varianty a odpovídá emocionálnímu tónu vyjadřování současné společnosti.

Text si před první čtenou zkouškou prošel čtyřmi fázemi úprav, během nichž jsme postupně odstranili všechny postavy kromě pěti hlavních, abychom neodváděli pozornost od hlavního příběhu. Prakticky vše, co nepodněcovalo Noru k rozhodování a stanovisku šlo ven. Situace jsme krátili tak, abychom potlačili tezovitost, kterou sociálně-kritický text místy má. Největšího zásahu doznal konec hry, kde v dialogu s Helmerem Nora do podrobností vysvětluje své stanovisko a jednání. Myšlenkový konstrukt proti zbytku hry, kdy postavy jednájí psychologicky a autenticky nám připadal nepravděpodobný, proto jsme závěr upravili do podoby Nořina monologu na nějž Helmer neodpovídá a právě jeho mlčení nutí Noru vysvětlovat své jednání a oddálit odchod ze dveří. Monolog tu měl fungovat jako volání o pomoc.

Za název jsme zvolili originální Domeček pro panenky místo častější Nory, abychom (i pro sebe) akcentovali, že jde o příběh pěti rovnocenných postav.

3.4.4. Čtená fáze

Čtená fáze v našem případě trvala pouhých deset dní, zhruba od první třetiny dubna. Během první fáze jsme ještě dvakrát upravili text do inscenační verze. (drobné úpravy pak pokračovaly až do finálních fází zkoušek.) Zkoušky na zkušebně jsme doplňovaly častými společnými debatami o tématech hry, zpravidla někde mimo prostor zkušebny. Neformální prostor se některým hercům pomáhal vyjadřovat neformálněji a svobodněji. Ve zkušebně měl například David Kozák tendence snažit na položenou otázku najít

„správnou odpověď“, místo aby hovořil o svých zkušenostech.

3.4.5 Ztotožnění se s postavou

Ke konci čtených zkoušek jsme prošli krátkou fází improvizací, které měly za cíl lépe poznat postavy a vytvořit k nim osobní vztah. Fabulovali jsme například postavy Nory a Lindové jako dětí a jejich komicky rozporuplný vztah v té době. Rozehrávali jsme malé sexuální hry mezi Norou a Helmerem nebo situace v nichž si Rank připadá přebytný. Herci dostávali drobné fabulační úkoly mezi zkouškami, kdy měli vymyslet a popsat hypotetické, ve hře nezobrazené situace ze života postav. Cílem bylo sblížit herce s postavami a dekoncentrovat jejich tvůrčí pozornost výhradně z prostoru zkušebny. Tot jim také pomohlo před samotným zkoušením situací vytvořit konkrétní opěrné body, kolem nichž dále stavěli svoje postavy.

3.4.6. Stylizace

Jestliže jsme z do zkoušení konkrétních situací vstupovali dobře připraveni, problémy přišly s hledáním míry stylizace a tónu vyprávění našeho příběhu. Sdílím názor, že divadlo se dnes nedá dělat zcela vážně. Inscenace, která se bere příliš vážně působí jako člověk, který se v diskusi sám dojíká nad svými slovy. Naším cílem bylo pokud možno nenuceně ukázat na směšnost a malichernost jednání v situacích, v nichž mají všechny vedlejší postavy objektivně vážnější problém než ústřední dvojice.

Denisa a Vojtěch neměli zásadní problém. Nora a Helmer si žijí sami pro sebe a neschopnost vidět se v souvislostech je jim daná. Vedlejší postavy jsou ale vážnější a očividně situace kolem sebe více reflektují a jejich stylizace není tak návodná. Paradoxně ze strachu, že míříme k nevýrazným, obecným postavám, rozhodl jsem se to řešit motivací k větší stylizaci. Bohužel v příliš brzké fázi zkoušení, takže stylizace byla do velké míry vnějšková.

Nejznatelnější to bylo v případě doktora Ranka Kryštofa Bartoše. Situace v nichž se vyznává Nora z lásky měla silnou tendenci vyznívat melodramaticky, zvolil jsem tedy řešení, v němž excentrický Rank využívá Nořiny naivity a teatrálně předvádí svou nemoc a blížící se smrt. Citovým vydíráním se pak snaží získat její lásku. Podstata zcela špatná není, ale prostředky, které místy hraničily až s groteskou (rank hystericky plakal a plazil se ostentativně po zemi) šly proti smyslu vyprávění. Z pohledu naivní Nory možná situace takto proběhnout mohla, pokud ovšem na stejnou úroveň nekultivovaného

jednání posunu i Ranka, není na scéně nikdo, kdo by k Noře vytvářel kontrast a celá situace tak ztrácí jakoukoliv bilateralitu. Nehledě k tomu, že v závěrečné scéně loučení před smrtí je pak s takto pitomým Rankem těžko cítit jakoukoliv empatii.

Podobnými zásahy z režijního povrchu trpěl Krogstad. Příběhu člověka bez naděje, nenapravitelného hříšníka, který se snaží přežít ve světě, který ho setrvale odmítá jsem se snažil dát rozměr vánočního příběhu o prozření a odpuštění se sebou samým. Přál jsem si, aby nebyly Vánoce na scéně reprezentovány jen stromečkem, ale aby se tu (alespoň někomu) přihodil vánoční zázrak. Inspiraci jsem našel v Dickensově Vánoční koledě. Bohužel, opět omámen vlastním ostrovtipem jsem situace zahltl množstvím křesťanské symboliky, která spolu vzájemně příliš nesouvisela a hlavně ani nesouvisela s Vánoci. V posledním svém výstupu tak Krogstad stál s trnovou korunou (z dekoračního řetězu ze stromečku) a bílém spodním prádle, zatímco mu Lindová umývala nohy zamazané hlinou. Škoda, jsem přesvědčen, že kdyby se mi původní záměr podařilo převést do obrazu, vyprávění by to zásadně prospělo.

V obou případech jsme situace do klauzurní premiéry opravili, bohužel až příliš pozdě, takže jejich řešení ve výsledku působilo rozpracovaně a nedůsledně.

Proti tomu Dudziakové Lindová si nikdy větším tlakem po vnějšíkové stylizaci z režijní židle neprošla a její výsledná podoba je mnohem autentičtější. Jindřišce se podařilo postavu stylizovat, vytvořit určitá signifikantní gesta, kterými posílila čitelnost jednání, aniž by působila uměle. Tato stylizace se zrodila v poslední fázi zkoušek z průběžného vývoje a zpřesňování psychologie.

3.4.7. Závěr inscenace

Jak řešit jeden z nejzprofanovanějších konců v dějinách divadla? Poslední obraz Domečku pro panenky má tezovitou formu v níž Nora vysvětluje Helmerovi náhled na ženu jako autonomní individuální bytost, která má především povinnost sama k sobě, až poté k dětem a manželovi. Psychologicky je tento konec nepravděpodobný, protože je téměř prost emotivních projevů, kterými se oba manželé projevují ve zbytku hry. Chápat jej lze jako instalaci lidskoprávní teze, kterou Ibsen zažehl dobovou debatu. V naší verzi Nora nikam neodchází. Tezi na konci jsme upravili do podoby monologu, jako kdyby Nora papouškovala věty, které někde vyčetla a kterými se snaží omluvit své jednání. Toto považuji za společensky symptomatické. V době, kdy už bylo všechno provedeno je normální nejprve konat a pak si kolem jednání čít díla vystavět étos. Nora

odříkává věty emocionálně, skoro až hystericky. Přejde chvíle, kdy Torvaldovi přeteče trpělivost a jednou silnou fackou její výlev utne. Oba polekaní tím, kam až spor vyhrotili nakonec končí v objetí.

Závěr se bohužel opět utopil v prvoplánové estetizaci. Vštípil jsem si, že závěrečná facka bude fungovat jen pokud přijde „jako facka“, nečekaně a tvrdě. Celá inscenace se měla jakoby utnout. Celou výše popsanou akci tedy museli herci zobrazit v asi 20 vteřin trvajícím hudebním podkladu, který končil do tečky. To se ovšem ukázalo jako nemožné a vedlo k zásadním znečitelnění závěru.

3.4.6 Scéna a kostým

Neboť jsem toužil po zpřítomnění konkrétního místa a společnosti na jevišti, scénu (výtvarníka Lukáše Mathé) jsme vytvořili realistickou. Potlačili jsme na jevišti viditelný divadelní prostor a všechny stěny učebny zamaskovali stěnami s bílo-zlatou látkovou tapetou. Stěnami jsme rozbili pravidelnost obdélníkového prostoru, což je osvobozující pro herce a příjemnější na pohled pro diváka. Látková tapeta odkazovala k dnes hojně vyhledávaným prvkům biedermeierovským prvkům letenských bytů, tapeta z horizontálními pruhy pak tvořila na scéně doslovný obraz zlaté klece.

Scéna byla ovšem minimalistická co do objektů, na scéně byl jen vánoční stromeček, pohovka a v zadním plánu bar s nápoji. Vycházel jsem ze Strindbergova požadavku na nezahlcování scény zbytečnými detaily²⁸

Kostýmy jsme zvolili čistě realistické. Estetika hnutí hipsterů o které mluvíme v kontextu letenské společnosti v sobě obsahuje dostatečnou stylizaci, aby bylo možno mluvit o autentických kostýmech a automaticky získat jednotnou výtvarný styl.

3.5 Poučení z bakalářského studia

Je v pořádku nechávat si před sebou otevřené dveře a dynamicky vyvíjet koncept s průběhem zkoušení je cesta k organičnosti a pravdivosti výsledné inscenace. Tato technika sebou ovšem nese zásadní nárok na neustálý aktivní vývoj konceptu. Chyba byla, že jsem se příliš často nechal táhnout vývojem zkoušek a intuicí do představení zasahoval vnějškově, místo toho abych koncept exaktně porovnával se vznikajícím obrazem. Intuitivní přístup je dobrý, ale pokud má mít inscenace realistickou kvalitu, nesmí převážit nad analytickou a systematickou prací.

4. Závěr

Přihlášení se k realistickému divadlu v roce 2016 chápu hlavně jako přihlášení se k historickému diskurzu. I na realismus je aplikována postmoderní doktrína, která ruší sepiatost estetických stylů. Dnes již nelze snadno škatulkovat představení jako realistické podle souboru určitých použitých prostředků. Ostermeierův realismus zná zcizování i komentář mimo postavu. Obchází iluzivnost a soustředí se na dvě věci – autentické postavy a přehledné vyprávění. To je podstatou dnešního realismu. K realismu se dnes hlásí například i loutková díla (M. Solce).

V dnešní společnosti lze vyzorovat nechuť k přijímání jednostranných informací. Polarizovaná společnost je velmi citlivá na zdánlivou objektivitu a tvrdošijně odmítá nechat se poučovat. Příběhy, které jsou prosty tvrdého apelu a kladou si za cíl nastolit témata k přemýšlení a diskusi jsou v dnešní době potřebnější, než prezentace stylové vypravěčské technologie a efektů.

Realismus je tak nejmocnější jako zásada, kterou si umělec vytvoří. Zásada, že se bude ve své tvorbě vyhýbat konvenci a obsah bude vždy určovat formu, ne naopak. Realismus je cesta k upřímnému vyjádření a záměr tvořit za účelem diskuse a zážehu socio-dynamických efektů. To je pravým odkazem Strindberga, Ibsena a Čechova. Zachycení jednoho momentu v historii lidstva, těmi prostředky, kterým daná doba rozumí a kterými se vyjadřuje. Definice příslovečného „tady a teď“, nad kterým se můžeme zastavit a dohodnout se, kam směřovat dále. Pravda je morální kategorie a bude se měnit s dobou. Touha po pravdě zůstane vždy stejná.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. BROCKETT, O. B. Dějiny divadla, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 1999, ISBN: 80-7106-364-9
2. BRUGGER, W., Filosofický slovník. Praha: Naše Vojsko. 1994, ISBN 80-206-0409X CARLSON M., Theatre is more beautiful than war, Iowa city: University of Iowa press. 2009. ISBN 13:978-1-58729-814-1
3. CÍSAŘ, Jan. Vývoj divadelního jazyka. České Budějovice: Krajské kulturní středisko, 1990
4. GOMBRICH, E.H. Příběh umění. 1. vydání. Praha: Odeon, 1990. ISBN 01-522-92 09/03
5. GREAVES, A.,M., Miletos: A History, Routledge, Londýn, 2002, ISBN 0-203-99393-4
6. KLEINER, F. S., Garden's Art through the Ages: A concise Global History, fourth edition, Boston: Cengage learning, 2013, ISBN 978-1-305-57780-0
7. NISBET, B.H. German Aesthetic and Literary Criticism, Cambridge: Cambridge university press, 1985, ISBN 0-521-28009-5
8. PELECHOVÁ, J.G. Divadlo Thomase Ostermeiera, Na cestě za novým realismem, Praha: Nakladatelství KANT. 2014, ISBN 978-80-7437-146-2
9. PIJOAN J., Dějiny umění, 2. svazek. Praha: Odeon. 1977. ISBN 09/3.01-521-77
10. PISKAČOVÁ M. Vypravěčství jako případ současné slovesné tvorby, Praha: Nakladatelství Brkola. 2013. str. 27, ISBN 978-80-905714-3-3
11. STANISLAVSKIJ K.S., Moje výchova k herectví, kapitola Emocionální paměť. Praha, ATHOS. 1946
12. STRINDBERG, A. Hry I, 1. vydání, Divadelní ústav, Praha, 2000, ISBN: 80-7008-103-1
13. VOSTRÝ, J. Scénování v době všeobecné scénovanosti. Praha: Nakladatelství KANT 2012, str. 207 ISBN 978-80-7437-081-6
14. VOSTRÝ J. O Hercích a herectví. Praha: Nakladatelství KANT. 2014. ISBN 978-80-7437-141-7
15. ZICH, O. Estetika dramatického umění. Praha: Panorama, 2. vydání, 1986
16. Všeobecná encyklopedie. 2. vydání. Praha: Diderot. 2002, ISBN 80-86613-08-9